

Cultura y Encuentro

FUNDARTE 2000



Dibujo de Rafael Grinsburg

Año 26, N° 51

1° Semestre de 2021

FUNDARTE 2000

Cultura y Encuentro

Directora: Celina Hurtado

Año 26, N° 51

1° Semestre 2021

Índice

<i>Norberto J. Chiviló</i> El Carnaval en la época de Rosas	3
<i>Entrevistas de Celina Hurtado a creadores de la danza moderna</i> Entrevista a Paulina Ossona	14
Documento <i>María Zambrano</i> Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes (fragmento)	24
Dossier de poesía <i>Santiago de Salafranca</i> <i>Luis Langon</i> <i>Zulma Prina</i> <i>Edith Montiel</i> <i>Beatriz Teresa Bustos</i> <i>Elizabet Basualdo</i>	32

Cultura y Encuentro
Revista de FUNDARTE 2000
Directora: Celina Hurtado
Asesor: Ivo Kravic

Copy by EDICIONES FUNDARTE 2000, Marcelo T. de Alvear 1640, 1° E- Buenos Aires
Argentina-
E. mail: fundacionfepai@yahoo.com.ar
<http://fundarte2000.fepai.org.ar>
Queda hecho el depósito de ley 11.723

ISSN 0320-059X

El Carnaval en la época de Rosas

Norberto J. Chiviló

Se llama carnaval –también conocido como carnestolendas– a la fiesta popular que tiene lugar durante los tres días anteriores al Miércoles de Ceniza, inicio de la Cuaresma cristiana.

En los cuarenta días de la Cuaresma que preceden al Sábado Santo, los cristianos se preparan –con actos de penitencia y reflexión– para la celebración de la Pascua, fecha esta que se fija teniendo en cuenta determinadas posiciones del sol y la luna y por ello la fecha varía cada año en el calendario, por lo cual el inicio de la Cuaresma y el carnaval tienen lugar entre los meses de febrero o marzo.

Es una fiesta de permisividad y descontrol que tiene su origen en las fiestas paganas romanas llamadas bacanales o saturnales, que se realizaban en honor a los dioses, como Baco dios del vino y Saturno. En esos días los esclavos eran liberados de sus obligaciones y tenían ciertas libertades. Esas fiestas se extendieron luego a toda Europa.

Algunos historiadores remontan el origen de la festividad a Egipto y Sumeria, miles de años antes del inicio de la era cristiana

El carnaval, se llama así a partir del cristianismo, ya que como fiesta de diversión y descontrol fue admitida como compensación a los sacrificios que la Cuaresma exigía a los creyentes.

Lo que se podría llamar el carnaval moderno apareció en Italia durante la Edad Media, donde consistía principalmente en fiestas realizadas en las calles, con desfiles de disfraces y máscaras que usaban los participantes para no ser reconocidos.

El carnaval en la Gran Aldea

Con la llegada de españoles y portugueses al nuevo continente a fines del siglo XV y principios del XVI, la costumbre se instaló también aquí.

En Buenos Aires, los bailes con disfraces y máscaras allá por 1771, por disposición del gobernador Juan José de Vértiz y Salcedo, se desarrollaron en La Ranchería, construcción de madera y paja, que fue el primer teatro con el que contó la incipiente ciudad.

Algunos excesos en las diversiones carnavalescas, molestaron a algunos habitantes, quienes se dirigieron en queja al mismísimo Carlos III, rey de España, quien expidió dos reales órdenes, una de las cuales prohibía los bailes y por la otra encomendaba al gobernador prevenir y reprimir el “escandaloso desarreglo de costumbres”, que tales bailes ocasionaban.

Vértiz apeló, invocando que en España, los bailes no estaban prohibidos y que él no había advertido que se hubieren producido actos escandalosos o contrarios a la moral.

Tres años después Carlos III hizo saber al virrey que los bailes de carnaval en La Ranchería debían concluir.

Pero esas medidas no significaron el fin de las fiestas carnavalescas. También el hecho de que en el hemisferio sur, los carnavales se daban en el verano, se popularizaron los juegos con agua.

Ésta sacada del pozo o del aljibe, era acopiada desde días antes a la fiesta y en esos días, era arrojada desde las azoteas o desde las ventanas con jarras, baldes, cántaros, latas, jeringas de desproporcionadas dimensiones, vejigas y otros utensilios que fueran aptos para tal fin. Pero no siempre se utilizaba el agua limpia, ya que a veces se usaba también aguas servidas o con basura. También se usaron huevos hechos de cera, o bien de gallina, de pato o de avestruz, vaciados y luego llenados con agua y perfume, llamadas “aguas de

olor”, que eran los objetos más “finos” que se utilizaban en la ocasión. La diversión no estaba exenta de excesos, ya que los huevos muchas veces eran arrojados sin vaciar, es decir tal como los proveía la naturaleza o aún podridos... o llenados con aguas sucias o fétidas... o aún cocidos. La harina y las cenizas eran también infaltables en las lides carnavalescas.

En esos días de fiesta, los aguateros eran muy solicitados para la provisión del “vital” líquido.

Toda persona que se aventuraba a salir a la calle recibía los inevitables baldazos de agua u otros elementos con las mojaduras y enchastres consiguientes y que puede el lector imaginarse, ello no obstante las advertencias que las autoridades hacían cada año en el sentido que debían ser respetados los individuos que no se plegaban al juego.

Las personas que no querían “disfrutar” del carnaval, esos días abandonaban la ciudad y se iban al campo, mientras que otros que no tenían esa posibilidad, se encerraban en sus casas.

No obstante que el virrey Arredondo a fines del siglo XVIII había prohibido “los juegos con agua, harina, huevos y otras cosas”, por lo visto las prohibiciones de nada sirvieron, pues según las crónicas, los que más se divertían eran los que debían velar por el cumplimiento de estas disposiciones, esto es los empleados de policía.

Muchas veces los huevos se convertían en verdaderos “proyectiles”, que ocasionaron lesiones, lo que provocaba advertencias de la policía.

La fiesta no hacía distingo de sexo, edad, raza, educación o condición social ya que todos participaban y se divertían por igual. También nadie se salvaba de los baldazos y mojaduras, ya sean doctores, militares, comerciantes, mujeres, ancianos, niños, etc.

Las niñas de la “sociedad”, con gran acopio desde muchos días antes de suficiente material “bélico” –léase: cualquier objeto que pudiese contener agua–, ayudadas por las sirvientas negras y mulatas se enfrascaban en verdaderas batallas a baldazo limpio defendiendo las azoteas de sus casa, convertidas en verdaderos “cantones”, contra los jóvenes disfrazados que en grupos recorrían la ciudad, tratando de tomar esas “fortalezas”, penetrando en las casas y cometiendo alguna “tropelía” contra las “niñas”, actos que ofendían el pudor entonces vigente.

No faltaban las personas que montadas a caballo, llegaban a la ciudad con la intención de divertirse a costa del prójimo y que al recibir mojaduras desde ventanas o azoteas, no dudaban en penetrar en la casa con la cabalgadura, con los daños que ello ocasionaba en las viviendas.

Durante el gobierno de Balcarce se había dispuesto “que todo individuo puede regocijarse y divertirse sin faltar al decoro, ni cometer excesos que son opuestos a la civilización del pueblo de Buenos Aires; y que al mismo tiempo que es permitido a todo individuo el jugar con la moderación debida, le es prohibido usar de máscaras, dirigirse contra persona que no se manifieste dispuesta a esta diversión, y acometer aun las que lo estén de un modo que pueda inferirles grave mal; asaltar de modo alguno ninguna casa o azotea; pues siempre de esto provienen riñas y desgracias que deben precaverse”.

Existían disposiciones anteriores –de fines de noviembre de 1821– que imponían castigos a los infractores, como el de trabajos forzados llamados “trabajos públicos” por determinada cantidad de días según la falta cometida, como también era sancionado el de uso de armas o proferir insultos a transeúntes o decir palabras obscenas en la vía pública.

Hombres expectables, como el gobernador Manuel Dorrego, los generales Carlos María de Alvear, Enrique Martínez, Miguel E. Soler, Lucio Norberto Mansilla y el mismo Rosas y otros, en su juventud, gustaban de los juegos de carnaval.

Octavio C. Battolla cuenta en *La sociedad de antaño*: “Una tarde el general Mansilla [se refiere a Lucio Norberto] acertó, con mano diestra y admirable vista, un huevazo al único diente de una vieja que asomaba en ese instante por una ventanilla de enfrente. Excusado es decir que tan bamboleante reliquia le quedó colgando y que la curiosa vecina solo pudo vengarse llamándolo ¡bandido! a pulmón lleno, en medio de lágrimas y maldiciones”.

Especial participación tuvieron los habitantes de procedencia africana, quienes reunidos en “naciones negras”, según su origen (Congo, Angola, Moros, Benguela, Mozambiques, etc.), se reunían en sus sitios o sociedades, ubicados principalmente en los barrios de Monserrat, Mondongo, San Telmo, del Tambor, donde celebraban sus ritos de origen africano y bailaban los candombes y danzaban al ritmo de los tamboriles y otros instrumentos de aquél origen en las calles de la ciudad con sus sensuales danzas y movimientos, denunciado por sacerdotes y funcionarios como pecaminosos. Cada año, ante la proximidad de la fiesta, el debate se reiniciaba, con las advertencias del juez de policía que señalaba las penas a que se harían pasibles quienes cometieran excesos, y también con las quejas de muchos vecinos por las costumbres “detestables”, como los pedidos hechos por diarios y periódicos para que la población se comportara de manera más civilizada y evitara los excesos. Así, la *Gaceta Mercantil* en 1823, publicaba “Esta saturnalia empieza mañana, y es de esperar que en ella no tengamos que lamentar ningún exceso que refluya en desdoro de la civilización argentina”. Pero a pesar de todo, los porteños se negaban a dejar de lado costumbres ya muy arraigadas.

Alberdi, en el semanario *La Moda*, saludaba la llegada del carnaval “Gracias a Dios que nos vienen tres días de regocijo, de alegría”, para concluir, en el mismo artículo, redoblando la apuesta: “Ni que fuera de cristal la moral para romperse de un huevazo”

El carnaval se cerraba el día martes con una denominada ceremonia llamada “Día del Entierro”, donde en cada barrio se colgaba un muñeco hecho

de paja y género, que representaba a Judas, que luego era quemado con regocijo de todos los vecinos.

Los hermanos John y William Parish Robertson, de nacionalidad inglesa, estuvieron en nuestro país en las dos décadas posteriores a la revolución de Mayo. A su regreso a su país y en 1843 publicaron las experiencias que habían vivido en estas tierras. Definieron al carnaval porteño como un “corto período de locura”, locura que se acrecentaba al paso de los días, según contaron. “Empezaba con solapada moderación. Iba uno por la calle y de pronto una bonita mujer, sentada tras la reja de su ventana, lo rociaba con agua de colonia; poco después podía verse algún *dandy* arrojando agua de rosas hacia el interior de un balcón ... De pronto el pasante se sentía literalmente empapado, no con agua de *mille fleurs*, sino con agua común. Y apenas se detenía de mal humor tratando de secarse, otra descarga súbita del otro lado de la calle le caía como una ducha... las señoras bajaban de la azotea a la puerta de calle, para estar más seguras de poder empapar algún determinado individuo, elegido de antemano entre los que veían en la calle... Pero debo decir que el domingo y el lunes, aquello no era nada en comparación con el martes, verdadero Derby de la semana de Carnaval. Como si los dos primeros días se hubieran empleado simplemente en un ensayo de fuerzas, la terrible batalla se daba el tercero y último día. Hubiérase dicho entonces que Buenos Aires era una ciudad de manicomios y que todos los ocupantes de estos últimos hubiesen sido puestos en libertad”.

Según estos viajantes, en esos días, la sensualidad de las mujeres afloraba pues “los vestidos de las mujeres [a raíz de las mojaduras] se adherían al cuerpo y a sus formas”.

El carnaval durante el gobierno de Rosas

La fiesta de carnaval principiaba cada día cerca del mediodía, con el estruendo del cañón, disparado desde el Fuerte y finalizaba con otro cañonazo disparado a la hora de la oración, aproximadamente a las 6 de la tarde.

Durante el primer gobierno del Restaurador (1829-1832) y en los primeros años del segundo (a partir de 1835), las costumbres de los habitantes de Buenos Aires, siguieron siendo las mismas, en cuanto a lo que al juego con agua se refiere, con todos los excesos imaginables.

En esta época, el Judas que se quemaba el Día del entierro, representaba a algún enemigo del Restaurador, generalmente a un unitario exiliado. El lugar principal donde se desarrollaba este acto, era la plaza de Monserrat, lugar al que llegaban las carretas cargadas de productos que provenían de las provincias.

La “ceremonia” era presenciada por los conductores de las carretas, la numerosa peonada que se encontraba siempre en el lugar, reseros, payadores, familias que vivían en las inmediaciones, gente de color que vivía en el barrio del Mondongo, soldados y donde no faltaban funcionarios y aún el mismísimo Restaurador luciendo muchas veces su poncho pampa, montados éstos en caballos que tenían adornos de plata y recados criollos y llevando en sus testeras de plumas rojas y cintas del mismo color también en la cola.

Cuenta Battolla, que en aquella época: “Los huevos de olor, pregonábalos los vendedores a los gritos de: ¡Huevitos de olor / Pá las niñas que tienen calor! ¡Huevitos de cera / Pá las niñas que tienen pulsera!”.

El Decreto reglamentando la fiesta del carnaval

Pese a las exhortaciones a la prudencia, que se hacía a los habitantes de la ciudad, evidentemente los festejos y extralimitaciones fueron en aumento, por lo que el gobernador Rosas, por medio de un decreto del 8 de julio de 1836, -por lo demás, muy detallista y que demuestra la participación personal del gobernante en su redacción, intentó encauzar las aguas hacia una fiesta civilizada-, reglamentó la fiesta y juegos del carnaval. El decreto decía así:

“Artículo 1º: El juego de carnaval solo será permitido en los tres días que preceden al de Ceniza, principiando en cada día a las dos de la tarde, cuya hora

se anunciará por tres cañonazos en la Fortaleza, y concluyendo al toque de la oración, tendrán lugar otros tres cañonazos.

“**Artículo 2º**: En las casas en que se juegue desde las azoteas o ventanas, deberá, mantenerse la puerta de calle cerrada durante las horas de diversión, y abrirse tan solamente en los momentos precisos para los casos de servicio necesario.

“**Artículo 3º**: El juego que se haga desde las azoteas, ventanas ó puertas de calle, solo podrá ser con agua sin ninguna otra mezcla, o con los huevos comunes de olor, y de ninguna manera con los de avestruz.

“**Artículo 4º**: Los que jueguen por las calles a caballo o a pié, o en rodado, solo podrán usar de los expresados huevos comunes de olor. Los mismos, como también los que jueguen desde las azoteas, ventanas o puertas para usar de cohetes y buscapiés, deberán sacar permiso por escrito al Jefe de Policía bajo su firma.

“**Artículo 5º**: Nadie jugando por la calle, podrá asaltar ninguna casa ni forzar alguna de sus puertas o ventanas, ni pasar de sus umbrales para adentro, ni a pié ni a caballo, en continuación del juego.

“**Artículo 6º**: Tampoco se podrá jugar de casa a casa por los interiores de ella.

“**Artículo 7º**: Queda igualmente prohibido el uso de las máscaras, el vestirse en traje que no corresponda á su sexo, el presentarse en clase de farsante, pantomimo, o entremés, con el traje o insignias de eclesiástico, magistrado, militar, empleado público o persona anciana.

“**Artículo 8º**: Para las diversiones públicas que puedan tener lugar en la noche, de la oración para adelante, se sacará previamente el correspondiente permiso del Jefe de Policía por escrito bajo su firma.

“Artículo 9º: El que infringiese cualquiera de los artículos de este decreto, será castigado a juicio y discreción del Gobierno, como corresponda según las circunstancias del caso, y al mismo tiempo obligado a subsanar los daños y prejuicios particulares que hubiere causado por su infracción, en caso de ser reclamados”.

En su mensaje anual a la Legislatura el Gobernador al dar cuenta del dictado del mencionado decreto, decía: “Una de las máximas que presiden la marcha del Gobierno, es, que ha sido instituido para hacer la felicidad presente, y abrir el camino de la futura. Partiendo de este principio ha reglado el juego del carnaval, y tiene la satisfacción de manifestar a los señores representantes, que las disposiciones tomadas para precaver los excesos, no sólo han dado más amplitud a la alegría, proporcionando que todas las clases puedan participar de la diversión, sino que en el último, tan lejos de que se haya experimentado el menor desorden de los acostumbrados, no hubo una sola queja. El mismo Gobernador mezclado con el pueblo, tomó parte en su contento”.

La prohibición del carnaval

Evidentemente el ardor del porteño no cejó pese al decreto que ponía límites a los juegos del carnaval, y los atropellos seguían produciéndose cada año en aquellas fechas, por lo que el gobierno se vio en la necesidad de prohibirlos mediante el decreto del 22 de febrero de 1844, que decía:

“Las costumbres opuestas a la cultura social y al interés del Estado suelen pertenecer a todos los pueblos o épocas. A la Autoridad pública corresponde designarles prudentemente su término,

“Con perseverancia ha preparado el Gobierno, por medidas convenientes, estos resultados respecto de la dañosa costumbres del juego de Carnaval en los tres días previos al Miércoles de Ceniza; y Considerando:

“Que esta preparación indispensable ha sido eficaz por los progresos del país en ilustración y moralidad.

“Que semejante costumbre es inconveniente a las hábitos de un pueblo laborioso e ilustrado.

“Que el tesoro del Estado se grava y son perjudicados los trabajos públicos.

“Que la industria, las artes y elaboraciones en todos los aspectos sufren por esta pérdida de tiempo en diversiones perjudiciales.

“Que redundan notables perjuicios a la agricultura y muy señaladamente a la siega de los trigos.

“Que se perjudican las fortunas particulares, y se deterioran y ensucian los edificios en las ciudades por el juego sobre las azoteas, puertas y ventanas.

“Que la higiene pública se opone a un pasatiempo de que suelen resultar enfermedades.

“Que las familias sienten otros males por el extravío indiscreto de sus hijos, dependientes o domésticos.

“Por todas estas consideraciones, el Gobierno ha acordado y decreta:

“**Art. 1º:** Queda abolido y prohibido para siempre el juego de Carnaval.

“**Art. 2º:** Los contraventores sufrirán la pena de tres años destinados a los trabajos públicos del Estado. Si fuesen empleados públicos, serán además privados de sus empleos”.

Con esta resolución quedó sellada por largo lapso la suerte del carnaval ya que la fiesta fue restablecida 13 años después.

Fuentes

- “Archivo Americano y Espíritu de la prensa del mundo” N° 12, mayo 31 de 1844
 - *Mensajes de los gobernadores de la provincia de Buenos Aires 1822-1849*, Vol. 1, La Platfa, Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Ricardo Levene”, 1976.
 - Battolla, Octavio C., *La sociedad de antaño*, Bs. As. Emecé Editores, 2000.
 - Parish Robertson, John y William, *Cartas de Sudamérica*, Bs. As., Emecé, 1950.
 - Sáenz Quesada, María. “Tristezas y alegrías del carnaval”, *La Nación* 18 de febrero de 2011.
 - Soler Cañas, Luis. “Viejos carnavales porteños”, *Revista Todo es Historia* N° 22, Bs. As., febrero de 1969.
- www.curiosamonserrat.com.ar

*

Publicado en el Periódico *El Restaurador* - Año 10, N. 38 - Marzo 2016 - pp. 10 a 12
<https://periodico-el-restaurador.blogspot.com/2016/03/en-el-periodico-el-restaurador-ano-x-n.html>

Entrevistas de Celina Hurtado a Creadores de la danza moderna argentina

Entre 1981 y 1973 realicé un conjunto de entrevistas a maestros y creadores de la danza moderna en Argentina, que han sido parcialmente publicadas. En este dossier incluyo las respuestas de Paulina Ossona a esta entrevista.

Respuesta a las preguntas de Celina Hurtado

1. ¿Cómo caracteriza su obra y su estilo?

En el transcurso de mi aprendizaje se ha ido formando esto que puede denominarse mi estilo, y que es solamente la forma de hacer las cosas de modo tal que sean una confesión de mi manera de sentir y de pensar plasmada en el movimiento.

Todo en mi danza nace del sentimiento y esta emoción busca su cauce a través del cuerpo, recorriéndolo internamente para volcarse en formas que se organizan en el tiempo y el espacio.

Muchas fueron las influencias que fueron dejando en mí las distintas escuelas y estilos, por eso quizá en una época los bailarines modernos se catalogaban como artistas clásicos y los clásicos como modernos.

Mis dos leyes principales fueron y seguirán siendo: que la emoción sea el origen del movimiento, que ese movimiento se elabore hasta constituir por sí mismo, despojado del sentimiento que le dio origen, un hecho estético sólido y emotivo.

2. ¿Qué aspectos (formación, lugares de trabajo, maestros, viajes, etc.) favorecieron su formación y cuáles fueron las dificultades más generales que encontró?

Mi formación clásica me brindó la solidez de una escuela detallista y metódica aunque poco apta para los desbordes emotivos que caracterizaban los primeros

tiempos de mi actuación como creadora e intérprete. Margarita Wallman me reveló la posibilidad de una nueva escuela, Miriam Winslow me enseñó la severidad, Clotilde y Alejandro Sakaroff la sutileza, Masami Kuni la importancia de la forma como abstracción. Con mi esposo, el pintor Bruno Venier, aprendí a analizar las formas infinitas de las posiciones de la figura humana con el objeto geométrico en el espacio y con Sigurd Leedder asimile la metodología de la escuela contemporánea en sus múltiples aspectos. Las dificultades más grandes que encontré fueron: mi propia discreción, que me impedía el auto elogio tan común y eficaz en nuestro ambiente, un orgullo en la conducta, que no me permitía pedir como favor lo que consideraba un bien ganado derecho y un desprecio y repulsión por la intriga y la zalamería.

3. Opinión sobre la creación coreográfica argentina

La creación coreográfica argentina no es mejor ni peor que la de otros países, pero tiene muy pocas posibilidades de realización, por lo cual quedan cercenadas las posteriores etapas de desarrollo y perfeccionamiento.

En la última presentación masiva de coreógrafos que se denominó Danza Abierta, se notó una tendencia hacia la temática nacional; desgraciadamente se vuelve a cometer el error de juzgar como argentino solamente lo porteño y de esto mismo exclusivamente lo banal y orillero con una exaltación de los bajos fondos. Sin embargo, es de esperar que la corriente e autoanálisis continúe, para forjar un arte de fuerte personalidad.

4. Opinión sobre el futuro de la danza argentina

Seguirá sin duda creciendo en número de intérpretes, estudiantes y realizadores, y en la medida en que se presenten oportunidades la calidad irá mejorando; de lo contrario seguiremos exportando bailarines, coreógrafos y profesores que no tienen la posibilidad de desempeñarse en la Argentina.

Opiniones de Paulina Ossona sobre la Danza Moderna

Durante el período primitivo, la danza fue una manifestación espontánea, una actividad colectiva, sin especialistas ni espectadores.

Como manifestación de cultura avanzada, ya en las más antiguas civilizaciones, se transforma en una representación gustada y protagonizada por las altas clases gobernantes. Existe todavía la danza popular colectiva, para celebración o esparcimiento, pero una forma más pulida, codificada y hermética, es cultivada por sacerdotes y/o aristócratas, quienes offician de intérpretes entre dioses y dirigentes, o para rendir honores al soberano.

Con el establecimiento de la primera corte, nace una forma más, la forma de danza cortesana, de la que más tarde ha de surgir el ballet.

A partir de la Revolución Francesa, el espectáculo de ballet pasa a representarse en teatros, democratizándose su público, al que sólo se le exige el pago de una entrada.

Hacia fines del siglo pasado, irrumpe la nueva forma, denominada danza moderna. El artista de la danza será en adelante el intérprete del hombre de su época, de su forma de vivir y de sentir, de su lucha, sus frustraciones, sus éxitos, sus claudicaciones, sus ideales, su superación.

En todo lo que la vida actual tenga de común con la de las épocas pasadas, la danza permanecerá inmutable. Pero la forma de vida y de reacción es distinta, por lo tanto la danza se irá transformando para adaptarse y hallar las formas más adecuadas de interpretar esa vida y la nueva actitud frente a la misma.

Estas nuevas formas exigen distintos conceptos, diferentes ideales estéticos, otras formas de entrenamiento muscular, acordes con los movimientos dictados por esa convicción estética.

La danza de hoy no es mejor ni peor que la del pasado, sino que lo abarca en su forma y contenido armónico; no es más bella ni más fea, más fácil ni más difícil, más simple ni más complicada; es simplemente danza de hoy, apoyándose en toda la experiencia pasada, con la incógnita apasionante del porvenir.

Opinión de Paulina Ossona sobre la danza moderna en Argentina

En el momento en que la República Argentina recibe la primera compañía realmente importante e ballet clásico, hecho que se produce a principios de este siglo con la llegada de los “Ballets Russes” de Sergio de Diaghilev, llegan también a Buenos Aires, por primera vez, representantes de la danza moderna.

Naturalmente, la magnitud de los espectáculos de la compañía de Diaghilev, como sus grandes creadores: coreógrafos, compositores y pintores escenógrafos, junto a las estrellas de la danza que acababan de asombrar al público europeo, produjo un efecto sensacional.

No es de extrañar, por lo tanto que los primeros cultores de la danza, en la Argentina, soñaran en hacerlo a la manera de Pawlova o de Karsavina o emulando el salto alado de Nijinsky.

Por esa razón, cuando la primera compañía importante de danza moderna vino a la Argentina, el Ballet Joos en 1940, ya existía en nuestro Teatro Colón, un cuerpo de baile estable, de calidad reconocida tanto por los coreógrafos famosos que lo manejaron, como por los públicos extranjeros que pudieron apreciarlos.

Formadas al influjo y con el aporte de las figuras de los Ballets Rusos, renovadores del Artes, las primeras grandes figuras argentinas de la danza clásica supieron apreciar y admirar sin prejuicios, la nueva escuela moderna que traía el Ballet Joos.

En cambio, las nuevas generaciones, inseguras en su formación por la falta de tradiciones, aportaron hacia la nueva forma de danza una actitud de hostil enfrentamiento.

Durante el período de la Segunda Guerra Mundial, llegan a Buenos Aires, para radicarse, las primeras representantes del nuevo estilo de baile: la danza moderna de Europa Central.

Los bailarines de mayor ímpetu creador y deseo de renovación, se inscriben entre sus primeros discípulos y se lanzan casi de inmediato a crear, a divulgar la nueva forma, a enseñar; fue un período laborioso y fructífero que cimentó la base de lo que hoy es una realidad: la danza moderna de Argentina.

Sin embargo, dos factores derivados de nuestra idiosincrasia, conspiran contra la formación de una danza de definido estilo argentino: por un lado, nuestra condición de país joven, que nos lleva a vivir permanentemente asomados al exterior, para saber qué hacen los países más adultos; toda nuestra cultura ha sido, por esa causa, el producto de una formación algo imitativa.

Al propio tiempo, nuestra ubicación geográfica, en el extremo austral del mundo, nos produce un constante temor de estar desconectado del quehacer mundial.

Eso ha ocasionado cierta urgencia por seguir la moda; de tal suerte, los bailarines modernos argentinos (no todos) han puesto más empeño en seguir de cerca las novedades importadas que en profundizar, en búsqueda de la propia personalidad.

No obstante, un importante y creciente número de bailarines formados en la escuela moderna ya comienza a tener exigencias, que apuntan hacia una danza sólidamente basada en legitimidad y conocimiento.

Sobre estos cimientos, se está formando un movimiento de inobjetable calidad, que pronto sepultará hasta el recuerdo de las recientes imitaciones en estilo “happening”, “aleatorio” o “expresión corporal” sin método ni técnica.

En lo referente a la enseñanza de la danza moderna, creo que en términos generales es muy buena.

Lejos están ya los tiempos en que un profesor inescrupuloso ase descalzaba y enseñaba lo primero que le venía a la cabeza definiéndolo como danza moderna.

Hoy existe ya una preparación general buena y nuestro continuo investigar en escuelas de Europa u Estados Unidos, hace que podamos brindar una enseñanza bastante más ecléctica que en otras partes, sin descuidar ninguno de los ingredientes que hacen de la danza un arte: el dominio físico, la respuesta rítmica, la construcción espacial, al expresión anímica.

Quizá la última conquista por llevarse a cabo en este terreno, es una mayor integración de estos puntos nombrados, es decir, la armónica conjunción, durante todo el transcurso de una clase, de respuesta muscular exacta a un incentivo anímico, organizada bellamente en el ritmo temporal y espacial,

¿Cuál será el camino verdadero? ¿La unión de esfuerzos en una labor de equipo, o por el contrario la concentración de cada artista en su labor individual al frente de un número variable de discípulos?

Creo que la armónica alternancia de ambas actitudes, es decir: el trabajo corporal aislado y concentrado de cada individuo y la posterior comparación e intercambio con experiencias y hallazgos de colegas.

Curriculum de Paulina Ossona

Inicia la carrera de danza en Buenos Aires, graduándose en el Conservatorio Nacional. con el título de “Profesora Superior de Danzas”.

Actúa en diversos conjuntos de ballet clásico, primero como integrante del cuerpo de baile y más tarde como solista.

Es seleccionada consecutivamente por: Margarita Wallman, Miriam Winslow, Clotilde y Alejandro Sakarof para integrar diversos conjuntos de danza moderna.

Al lado de estas extraordinarias figuras aprende las técnicas y los principios de las nuevas escuelas.

En 1945 presenta su primer recital como solista; desde entonces ha brindado recitales en todo el territorio argentino y en Montevideo (Uruguay), Santiago (Chile), La Paz (Bolivia), Madrid, Valladolid, Lérida, Barcelona (España), Roma (Italia), Paris (Francia), Pola (Yugoslavia), Lonres (Inglaterra), Washington (EE.UU) y San José (Costa Rica). Prolongándose hasta 1979, año en que abandona la actuación escénica personal.

En 1950 forma su primer grupo de danza con el que debuta en Bolivia, en la ciudad de La paz. Desde entonces su conjunto ha actuado permanentemente, formándose en él, conocidas figuras de la danza contemporánea argentina.

En 1952 es seleccionada para dictar la cátedra de danza moderna en el curso de Postgraduados de la Escuela Nacional de Danzas, disciplina que se dicta en este establecimiento por primera vez.

Desde entonces y hasta el año 1976, en el cual abandona la Escuela, dicta las cátedras de: Técnica de la Danza Moderna, Improvisación y composición coreográfica y Producción de espectáculos. También se desempeñó en el mismo establecimiento como: miembro del Consejo Asesor, integrante de la Junta de

Disciplina de la Dirección de Enseñanza Artística, Directora de la Sección Danza Clásica y Contemporánea ante el Consejo Directivo y Jefe de Departamento.

Desde 1967 hasta 1980, año en el cual se retira, ejerce la cátedra de Expresión Corporal en el Conservatorio Juan José Castro, dependiente de la Provincia de Buenos Aires.

En 1960 viaja a Europa auspiciada por: Instituto de Cultura Hispánica, Centro de Azione Latina, Patrocinio de la Embajada de Francia y del Consejo Británico, a fin de efectuar un viaje de estudios y de divulgación.

En 1961 es invitada por el Ministerio de Educación de Venezuela, para dictar cursos en la ciudad de Caracas.

En 1967 se le otorga la beca del Consejo Británico y Fondo Nacional de las Artes para desarrollar una labor de investigación en Londres, que luego continúa en Suiza con el maestro Sigurd Leeder.

Para su propio elenco y para “Danzas Venezuela”, Teatro Argentino de la Plata, “Amigos de la Danza”, Teatro Colón de Buenos Aires, destacadas figuras y conjuntos de ballet, así como para teatro lírico y de prosa, ha compuesto y compone permanentemente coreografías.

En 1962 funda la Asociación Argentina de Danza, en la cual desempeñó funciones de Vicepresidente y Presidente, organizando varios ciclos de conferencias y recitales, con las más destacadas figuras de la danza independiente, tanto del género clásico como contemporáneo y español.

Pertenece al Consejo Argentino de la Danza, entidad en la cual fue electa primeramente como Presidente de la Comisión Permanente de Coreógrafos y más adelante como Asesora de danza contemporánea, miembro de la Comisión Directiva.

Organizó varios ciclos de danza para la televisión argentina, con figuras destacadas de la danza argentina, así como con músicos, poetas y plásticos de este medio artístico.

Desde 1861 dicta conferencias, colabora en revistas de arte general, como *Ars*, *Lyra* y *Buenos Aires Musical* y otras especializadas, como *Ballet (ideario de la danza)* y *Argentina en la danza* y es crítica especializada del diario *La Prensa*.

Desde 1967 hasta 1978 ha difundido en forma casi permanente audiciones dedicadas a la danza y el ballet, pro L.S.1 Radio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

En 1976 aparece su primer libro, *Educación por la Danza*, editado por Paidós y en 1980 *Danza Moderna (la conquista de la técnica)* que editó Hachette; tiene en preparación *Quince Lecciones de Expresión Corporal para el adolescente y el adulto*, *Historia de la Danza Contemporánea Argentina* y *Composición Coreográfica*.

Ha sido jurado pro: Dirección Nacional de Cultura, Secretaría de Cultura de la Nación, Fondo Nacional de las Artes, Consejo Argentino de la Danza y miembro de la Comisión Honoraria de la Secretaría de Cultura ante el Fondo Nacional de las Artes.

Actuó en diversos simposios, congresos, stages de danza y de lenguajes corporales.

DOCUMENTO

MARÍA ZAMBRANO

Apuntes sobre el lenguaje sagrado. y las artes
(Fragmento)

Se descubre en el arte –otro nombre de la humana creación– el anhelo elevado a empeño de reencontrar la huella de una forma perdida no ya de saber solamente, sino de existencia; de reencontrarla y descifrarla. Testimonio de que el hombre ha gozado alguna vez de un vivir diferente, dentro de un espacio y de un tiempo propios, dentro de un lugar central y no en su alejada periferia, cuando los rayos divergentes no se habían separado aún, donde por tanto los contrarios no enseñoreaban la llamada “realidad”, ni las abstracciones la llamada “vida”. La persecución por las artes de la palabra parece encerrar la clave más que la de las artes plásticas, por mostrarse ellas más adaptadas a este tiempo y a este lugar que hemos conocido como el propio del hombre, del hombre cada vez más empeñado en el “aquí y el ahora”. De que ello sea así aparece en seguida una razón –que ha de haber otras; el asunto tomado en toda su histórica extensión no se dejaría tan fácilmente apresar en este esquema–. En el moderno Occidente las artes plásticas tienen menos que ver con el tiempo su presencia es espacial y no sucesiva, no discurren, que es el movimiento de la mente, moderno entre todos en el tiempo. Y ello, y así es en algunos casos, les podría dar una mayor cercanía del tiempo-espacio perdido. Mas en principio las sitúa al reparo del tiempo en su discurrir y les hace el engañoso don de no tener que vérselas con el tiempo, de no tener la huella de un tiempo sepultado.

De este no tener que vérselas con el tiempo propio de las artes plásticas, se deriva que su goce, su contemplación, no sea a la par una realización, a lo menos, que no sea inmediatamente exigida, como sucede con las artes de la

palabra a la que hay que consumir. La palabra se consume, que se consuma en quien la recibe.

En el modo de vivir humano es decisivo el tiempo. Y el tiempo en que vivimos parece ser el resultado de una escisión de un tiempo unitario en que el transcurrir no produjera la caída constante del presente en un fondo oculto, un tiempo unitario y múltiple albergue de lo real y de su germinación inacabable, un transcurrir mediador, manifestante, del que ha quedado una inevitable trascendencia que recoge la memoria en estado de esperanza. Y de donde brota el irresistible afán nacido de la nostalgia avivada por la esperanza, de haber perdido, que si en algún arte se refleja privilegiadamente es en el de la poesía. Pues que ella tiende a procurar la posible resurrección desde este tiempo en decadencia donde nuestra vida se extiende en un avanzar que tanto tiene de huida y tanto de condenatorio. El tiempo deicida, que devora.

Con esta tensión de la poesía por rescatar el tiempo perdido, su vocación quizá, se enlaza el que la poesía primera que nos es dado conocer sea lenguaje sagrado, verdadero prólogo de lo que llamamos historia. Lenguaje sagrado que se escucha en las formas y en las fórmulas de la liturgia –la liturgia, sustancia de la religión–. Mas claro está que estas fórmulas sacras de la liturgia son para el que las consume vehículos del misterio, misteriosa verdad que vivifica. Mas si reflexiona, no dejará de encontrar en estas sacras fórmulas poesía, y quizá la matriz misma de toda poesía; la patria de donde procede.

La palabra sagrada es activa, operante, palabra-acción sin necesidad de que sea imperativa. Verifica una acción verificándose que no siempre es definible, o que trasciende toda definición meramente lógica. Pues que no se trata de un acto determinado, limitado a su visible finalidad, dotado tan solo de una significación concreta, en el área de lo previsible, del solo asequible porvenir. Hay algo más, infinitamente más precioso, importante y activo; se trata de una acción pura, libertadora del ser oculto bajo el tiempo perdido, rescatadora de lo llevado por el tiempo devorador. Una acción reparadora, recreadora,

con la cual la acción de la poesía andará siempre un tanto emparentada. Toda poesía tendrá o buscará tener, y en los más tristes casos lo pretenderá estérilmente, algo de este lenguaje sagrado autónomo, y querrá realizar algo anterior al pensamiento y que el pensamiento, cuando se da a correr discursivamente tan solo y solo, no podrá cumplir.

En lugares eminentes del pensamiento filosófico, cuando el rigor resplandece al máximo, en las definiciones, en los teoremas, en los principios aparece una suerte de lenguaje sagrado. Y no por la solemnidad, que los revestiría de retórica. Por el contrario, estos lugares de la filosofía son aquellos en que el pensamiento aparece despojado hasta de la razón, de las razones que han conducido hasta él, o que lo han hecho manifestarse. Al modo de las cumbres, que hacen olvidar el camino que lleva hasta ellas, el que a ellas llega se encuentra allí simplemente alzado sobre la tierra, sin más vecindad que la del firmamento, sustraído a la relatividad, en un lugar puro y separado, absoluto. Lo más equivalente en el dominio de la humana palabra a estos lugares es el silencio, que va desde la mudez que responde a una presencia que se impone totalmente paralizando el surgir de la palabra .la palabra que es como un más hondo y superior aliento propio del centro del ser- o de un ser cuyo centro reside dentro de sí mismo. Todo lo mudo parece ser una emisión, una emanación por consistente que si presencia sea, por total que sea su realidad, como la naturaleza entera misma, que parece emanación de un centro remoto desde donde reside la palabra que la sostiene y que la envía. La mudez en el hombre responde a esta palabra que el centro de todo guarda, y quien cae en ella se queda sumergido dentro de esa totalidad que se le presenta e inevitablemente a la expectativa de una palabra reveladora que le devuelva, al par, a ese espacio interno, a ese vacío viviente donde la palabra humana nace, lo que podría ser enunciado fielmente diciendo: a su libertad. El haber experimentado esa especie de mudez descubre el tener palabra como libertad, con todas las múltiples consecuencias que lleva consigo.

Y está el silencio, el silencio que se hace como un vaso, apto para recibir la palabra definitiva y para guardarla sin que se desvanezca ni se derrame, para que permanezca sin que pase, sin que entre en la cadena de las palabras que se siguen unas a otras, en esa muchedumbre. Pues que existe la muchedumbre de las palabras que han perdido cualidad y el silencio mínimo que las sostiene y hace aparecer, la muchedumbre que puede convertirse en un ejército en marcha.

Planea el silencio en lo alto, desciende sobre la cabeza del que a esa altura llega desasiéndose de todo lo que liga, de las ligaduras de su pensamiento con sus emociones habituales, con sus reacciones establecidas, deja de reaccionar, libre de la muchedumbre de las reacciones. Y solo así, aun en el precedido por el camino de la razón discursiva, se hace el silencio que es la respuesta, el *a priori* de enunciados tales como el “Imperativo categórico”. El silencio que acoge a la palabra absoluta del humano pensamiento, que permanecerá así aparte, solitaria, operante, análogamente a la del lenguaje sagrado inicial. Y guardada en ese lugar silencioso del alma humana actuará indefinidamente, se actualizará en una ilimitada e incesante reflexión, esa definida por Platón como el “diálogo silencioso del alma consigo misma”.

En toda especie de lenguaje sagrado la palabra es acción. Mas las palabras se unen en formas, constelaciones que ofrecen una figura, o más elementalmente conjuntos y hasta *quantum* de lenguaje rítmico, ritual: conjuros, exorcismos, invocaciones, y ascendiendo, enunciaciones del “logos”. Su acción se ejerce sobre la *fysis* que es necesario nombrar en griego, porque lo físico, la naturaleza física para la mente occidental, y especialmente a partir de la fundación de la Ciencia física por Galileo, está desprovista de alma, es decir, de vida, mientras que la *fysis* del pensamiento griego está animada. La Física aristotélica ofrece una perfecta continuidad con la llamada Metafísica. Y el Tratado del alma resplandece de esta unidad que le permite discernir tres almas: la vegetativa, la animal y la racional, que en el ser humano se reúnen. El lenguaje sagrado opera sobre el

alma o las dos almas “físicas” o más bien “fisiológicas” habría que decir en nuestro lenguaje, o más precisamente, sobre la naturaleza y sobre el ser psicofísico del hombre. Mas como pala-bra, como “logos” –razón última y total–, su situación es diferente: no opera sobre el “logos”, es más bien “logos operante”.

Y así, encontramos que la acción del lenguaje sagrado se ejerce ante todo en abrir un espacio, un verdadero “espacio vital” antes cerrado. Y de ahí la inveterada imagen simbólica de unas puertas que se abren, de unas llaves, de un lugar sacro donde en virtud de ciertas fórmulas y de ciertos ritos es posible penetrar. Los conjuros meramente mágicos no son otra cosa que su remedo. Y de ahí que las acciones rituales estén asimiladas a la palabra sagrada que es acción, y que nada de extraño tiene que pida acción, para acabar su cumplimiento en todos los aspectos del ser humano y de la realidad que le circunda; realidad que tiene que ser traspasada, si no transmutada. La participación del cuerpo –movimientos de traslación que dejan de ser de simple traslación, simple andar, circunambulación, danza– cumple la acción de la palabra sagrada. Y todo ello, lejos de constituir una invasión de lo corpóreo en el área de la palabra, denota la sumisión del cuerpo, una sumisión que le rescata de su aislamiento, de su triste y fatigosa autonomía, de ser tan solo instrumento de trabajo o de placer; de la servidumbre. Y el cuerpo se encuentra así devuelto a su condición primera, a lo que era –aunque no del todo, se comprende– en su primera patria.

Y si con el lenguaje sagrado, incluidos los actos rituales, el ser humano se unifica, vivificándose como no puede menos de ser en toda verdadera unificación, tiene acceso a espacios y a dimensiones del tiempo, a un espacio-tiempo, menos divergentes de como en el vivir cotidiano se encuentran. Lo que significa una fragmentación de la realidad que ante el hombre aparece, y la condenación a no aparecer sino muy de pasada a otras realidades que quedan revoloteando, o en errabundo ir y venir, o, por el contrario, fijas, cortando el paso al tiempo

y obnubilando el “espacio vital”.

Pues que con este espacio-tiempo, a priori de la unificación de nuestro ser, se nos dan los múltiples modos de entrar en contacto con la realidad y de tratar con él, son el medio de accesibilidad a los diferentes modos de lo real, lo que bien se aviene con la imagen simbólica de las puertas que se abren y aun con la de unos muros que silenciosamente se derrumban.

Y la puerta simbólica da paso al ser al par que lugar adecuado según un tiempo que aunque sea ya otro que el cotidiano no ha dejado de ser tiempo sucesivo en el que el suceder aparece como transcurrir Tiempo trascendente. *El libro del adepto* –de la iniciación por la palabra– del antiguo Egipto muestra cómo la momia perfecta, el ser cumplido tras de la muerte, se presenta compareciendo ante los jueces que guardan cada una de las diez puertas sucesivas, y ante cada uno de esos tribunales pronuncia una determinada fórmula que da razón de uno de los aspectos esenciales de su vida terrestre, y pasado el examen en que se verifica la verdad de estas palabras exactas con la voz -verdad es en la lengua sagrada del antiguo Egipto “decir la palabra exacta con la voz justa”-, la momia recibe unas palabras ejecutivas, sacramentales, que le son dirigidas: “Pasa, eres puro”, al mismo tiempo que le es franqueada una puerta, y tras ella espacios cuya posesión supone la libertad, zonas de una realidad hasta entonces vedada o simplemente oculta. Espacios y realidades estos que para poder ser gozados han de haber sido sentidos antes como privación en virtud de ese apetito, de ese *eros* que no se dirige a cosa alguna en particular, sino a una realidad presentida en forma de incipiente recuerdo. Estos espacios cuando se abren han de ser recibidos y aun percibidos no como conquistados, ni simplemente encontrados, sino como recuperados, después de la angustia de su ausencia, y más todavía como logro de una larga búsqueda, de una *Quête*, no de unos meros estados de ánimo, sino de una privación que ha movido a la búsqueda constante y rigurosa, que ha sellado toda una vida. Solo así las fórmulas de la momia pueden ser declaración verídica, verdad vivida que al fin se cumple enteramente,

todavía en el tiempo; últimos pasos que recapitulan, condensan, el fluido escaparse de las horas. Y nada tendría de sorprendente que un tal camino hubiera sido recorrido una y otra vez, como una confesión, por la momia cuando estaba viva, aquí en la tierra.

Y el poeta, lejos ya de esos lenguajes sagrados, a solas en medio del tiempo sucesivo y del espacio inerte, aparece sufriendo más que ningún otro hombre la asfixia de este confinamiento y de ser devorado por la nostalgia del tiempo y de la libertad, de la vida verdadera o de la verdad viviente. Mas “poeta” quiere decir aquí justamente creador al modo humano, descubridor, realizador de horizontes, quiere decir, pues, dado al pensamiento, que se empeña en esta acción que es transformación. Nietzsche enunció que la filosofía es transformación profetizando. Y solo se le puede objetar que la filosofía ha sido m desde el primer momento transformación. Transformación de lo sagrado –oculto, ambiguo, inaccesible– en lo divino –manifiesto, si se ha seguido la justa vía–. Y el mismo Nietzsche nos lo muestra así en su interrumpida ascensión por “haber caído en las fuentes de la eternidad”.

Y el poeta en sentido específico sólo muestra como marca de distinción específica una mayor, visible avidez de la intimidad con las formas todas de lo real, y especialmente n la época moderna, de aquellas más desdeñadas, de la realidad perdida, y el apegarse al inicial delirio y el retrotraerse a las palabras como invocación y conjuro. En su conjunto se diría que la poesía lírica moderna pretenda ser un conjuro para descubrir esa realidad cuya huella enmarañada se encuentra en la angustia que precede a la creación, Y que no enteramente elegida para dar esa realidad perdida que solo la vida muy cercana a ser verdadera puede alcanzar, se queda toda la poesía en sus más dispares intentos y logros, como un temblorosa, alboreante enunciación.

Y así, el poeta ha padecido espejismos a causa del desierto también que se extiende en el mundo que le rodea indiferente. El espejismo de la infancia como el término de su nostalgia, identificándola con el tiempo y

el espacio, la libertad y la realidad perdidas. Y en consecuencia, muchos críticos y teorizantes fueron llevados a la idea de que la poesía sea una especie de levadura de la infancia. Y bien podría ocurrir que la levadura sea extraída de la infancia del poeta, si en esta infancia individual se encierra un don de la infancia del mundo, del alba del lenguaje; reiterada germinación de la aurora de la luz y de la palabra.

Obras Reunidas

Primera Entrega, Madrid, Aguilar, 1969 (pp. 221-228)

DOSSER DE POESÍA

Romance de reyes con quince nietos (fragmento)

Fue en ese cinco de enero, de noche en “Los Madrigales”
Que hubo desfile de sueños entre mis quince chavales
Estaban todos ansiosos en sobremesa de cena
Calladitos y aplicados para no sufrir condena.

No vaya a ser que los Reyes, que vendrán muy de mañana
Se olviden dejar regalos, por ellos hacer macanas.
Los más grandes, en silencio, los más chiquitos, lactantes,
Pero todos conmovidos por los nobles visitantes.

Los abuelos que miraban la larga mesa tendida
Con lágrimas en los ojos daban gracias a la vida.
Y tantos años de paz en comunión y alegría
Esta noche que el Señor anuncia su Epifanía.

Por esas nubladas gafas Blanca María, la abuela
Va hilvanando los recuerdos como maestra de escuela.
Su hogar, los hijos que nacen cobran vida en su memoria
Madraza como hubo pocas la profesora de historia.

La casa me luce espléndida, la perfección de un soneto:
Armonía entre los grandes, felices los quince nietos.
Santiago, el Protector, hijo santo en el que creo
Desde el Cielo nos bendice en el año Jacobeo.

De yapa en Reyes le pido dé salud a sus hermanos,
Guarde bien a la familia uniendo siempre sus manos.
Todos tienen quien le escriba su cartita en esa mesa
Los pedidos de juguetes y el rosario de promesas.

Que nos portaremos bien, que no habremos de pelear
Que haremos caso a mamá, cuando no mande llamar
Consultan, dictan y escriben todos a uno en la mesa
Y hasta los varios infantes en media lengua se expresan.

Los juguetes que se piden son lista de casamiento:
La bicicleta, un trencito y muchos libros de cuentos.
Cuatro muñecas, dos títeres, tres pelotas y un camión
Un bote inflable de goma, con salvavida y timón.

Animales de peluche: Mono, jirafa y delfín.
Bambi, osito, lagartija y un loro verde y carmín
Batería de cocina, Sonajeros y un din-don
Ni zapatos, ni vestidos, ni remeras de algodón.

Ahora ya todo es jolgorio y a la cama no se van
Ni con postres se los calla, ni con leche, ni con pan
Sus mundos de fantasía parlotean sin cesar,
Cotorritas y gorriones en la casa del pinar.

De pronto los nietos callan de rodillas en sus sillas
Escuchando al Abu Tata contar viejas maravillas.
De desiertos y camellos, de pesebres y pastores;
Villancicos de alabanza al Amor de los Amores.

Con incienso, oro y mirra a Jesús van a adorar
Estos sabios Reyes Magos, de las arenas y el mar.
Y así la Estrella que siguen los conduce hasta Belén
Donde al Niño Dios alaban, con un perdurable Amén.

Y a María Inmaculada, Virgen y Santa mujer,
Madre de todas las Gracias, la Estrella-luz deja ver.
Y a San José, el carpintero, casto y prudente varón
Que les brinda hospitalario su bondad de corazón.

También al Niño rodean, la cabra, el asno y el buey,
Corderitos y pastores que celebran a su Rey.
Herodes mucho se afana por saber dónde nació
Y con sangre de inocentes nombre y fama los tiñó.

El abuelo calla entonces al dormirse los bebés
Y promete a los purretes seguir la historia después.
Exhaustas por la jornada rezan juntas las ardillas
Ponen pasto, pan y agua y en ronda sus zapatillas.

Angelito de la Guarda que me cuidas de chiquito
Con Jesús guárdame el sueño y el de todos los primitos.
Angelito de la Guarda no me vayas a fallar,
Cuéntale a los Reyes Magos que los quiero ver llegar.

Y aunque no me traigan todo yo los he de amar igual.
Esta noche son los sueños granos de mostaza y sal.

Estrellita linda y pura que llevaste hasta Belén
A los Santos Reyes Magos sé mi guía y mi sostén.
Y mañana a la mañana cuando el sol nazca en el mar
Madrigales de los Reyes todos vamos a cantar.

Santiago de Salafranca

* Agradecemos este fragmento enviado por nuestro amigo Mauricio Langon

**Poema matemático
(dedicado al cumpleaños de su padre)**

Nos diste enteros cuando existían,
nos diste decimales si y sólo si, los restos eran mínimos cuadrados.
Si las diferencias eran finitas nos dabas fracciones simples reducidas,
si los productos eran mayores que cero nos dabas reales positivos.
En el espacio había infinitos y estaban en tres dimensiones, pero nosotros
vivíamos en un plano de dos dimensiones y nuestro entorno tenía una cota
superior mayor que cierto λ , no podía alcanzarse con progresiones
aritméticas de razón menor que ϵ .
Todo se hizo difícil, las tangentes te derivaban a intervalos caóticos, las
raíces reales no eran suficientes para hallar las integrales propias.

Pasó un intervalo de magnitud considerable.
Has conseguido varias series convergentes, armónicas y simples que
mejoraron las oscilaciones de las líneas trigonométricas.
En los puntos de inflexión, te apoyaste en las pendientes positivas de los
límites por izquierda con variable compleja y saliste del vacío infinito que
quedaba en los conjuntos de Cantor.
Hoy llegamos a un mundo binario con tablas de verdad donde el “true”
tiene poca probabilidad y frecuencia relativa incierta.
Seguimos hacia esa hipótesis indemostrable desde una tesis utópica.
Gracias.
Feliz cumpleaños

Luis Langon

* El poeta se llama Luis Ernesto Langon Ventura (salvo que él diga otra cosa, Luis Langon.) nació en Montevideo en 1969, es profesor de matemáticas egresado del IPA; actualmente ejerce su profesión y vive en la Ciudad de la Costa (Canelones, Uruguay). Debe tener otros méritos y un par de hijas. No le conocía mayores veleidades literarias (más allá de haber sido uno de los presentadores de mis *Memorias Alucinadas*. (Mauricio Langon).

Y veré el sol

Caminaré las calles
al abrigo de los pasos

percibiré el olor de los tilos

masticaré las hojas del cedrón de mi casa
ese patio cargado de infancia

volveré a la rayuela, al Martín pescador
y a la farolera

espiaré por las ventanas para sentir
los ruidos familiares

correré a abrazar a mi abuelo cada tarde

a llorar ausencias una y otra vez
a comprender la muerte

Hilvanaré recuerdos mojados de lluvias
hundiré mis manos en los bolsillos de la nada

desoiré la añoranza el dolor el duelo
el miedo el vértigo la furia

me crecerán las alas

abriré los ojos cada mañana y veré el sol
y me abrazaré a los sueños

para seguir tejiendo la vida.

Zulma Prina

Prodigio

El pájaro Imposible se detuvo en el aroma, arrancó una flor amarilla y la frotó con fuerza sobre sus plumas. Pese a la opacidad del día, el color surgió en su pecho sin recato. Entonces agitó las alas y voló hasta el alféizar de la ventana.

Una hoja sin vidrio iba y venía con sonido de queja. Las sombras del interior oprimían el ambiente, la tristeza se disfrazaba de abandono. El piano de cola cubría su silencio con mantos de fantasmas.

El ave entró y se detuvo, revoloteando en el aire. Aleteaba sin pausa hasta que todo su cuerpo se transformó en plumas que se desprendían y quedaban flotando, para luego caer, como lenta llovizna dorada.

La afluencia de amarillos fue apagando las sombras y se reflejó en los cristales, que sacudieron el polvo con haces de luz. Melodías comenzaron a emerger, las teclas del piano se asomaban a la claridad. Con la proximidad de risas en el cuarto contiguo, la vida inundó poco a poco el vano de las ventanas.

El pájaro Imposible, solo una pluma rebosante de ámbar, se dejó llevar por la brisa hasta el aroma del jardín. Desechó su nombre inútil y, suspendido en una rama, se convirtió en flor.

Edith Montiel

NARANJO

Diez años estuvo cerrada la casa.
Universo quieto, morada sin almas.
Sólo las retamas con sus amarillos dedos
trepaban curiosas la descarnada tapia.
Bajo la reja de la gran estrada
débiles yacían las enjutas dalias,
y la madreSelva, rebelde mozuela,
resistió la espera con su verde enagua.

Yo regresaba de una larga ausencia.
Ella diez años mantuvo la boca cerrada.
Yo traía conmigo las cuencas vacías.
Ella olió primaveras sin poder mirarlas.
Yo, ya no tenía rojo los labios ni arrogante mirada.
Ella sólo cobijó retratos en las frías salas.

Empujaron la puerta, temblorosas mis manos,
me cobijaron felices los nombres amados.
Por los cuatro lados rasgué las ventanas
y un mundo de auroras invadió mis pasos.
Con su inmenso aroma gritó desde el patio
cargado de azahares, mi amigo naranjo,
(me envolvió el tiempo de la dulce cuerda,
cuando saltaba descalza sobre el verde paño,
trenzado con luces el cabello tenía y puros los años,
cuando no presentía los inviernos crueles,
ni las lejanías, ni el dolor amargo).
Me abracé a mi amigo. Me rozó el cabello,
con sus dedos largos, preguntó:
—¿Por qué regresaste si te fuiste cantando?
Y ocultando mis lágrimas mentí inútilmente...
...Allá, a lo lejos, no nacen naranjos.

Beatriz Teresa Bustos
San Francisco Córdoba

Las flechas de Cupido

Qué extraño imán ejerces en mi mente
que me lleva a ti, involuntariamente
Y resistirse es solo hacer que el tiempo
cumpla el destino luego de un momento

Como el instinto natural tu compañía,
activa en mí, un sentido de peligro
sobrevivir y evadirme ante tu hechizo
mas complicado se vuelve cada día

Elemental sentimiento que detecta
cuán vulnerable se vuelve el ser humano
al colocar su corazón en otras manos
mientras se acciona el mecanismo de la alerta

Me dejaré caer bajo tu influjo,
mas tarde o mas temprano entre tus redes
tus ojos tienen el mas hermoso embrujo
es tan inútil resistir lo que se quiere

Mi capitulación será tu triunfo,
y mi castigo y mi premio será amarte
vencedor y vencido serán uno
Como el Cupido, de Venus y de Marte.

Elizabet Basualdo

La ceremonia del té

Hoy te invité a tomar el té
con esas pequeñas masitas decoradas
y saqué el juego chino de porcelana
con rositas rococó color de miel

la tetera en el centro de la mesa
vigilando todo el comedor
y en un plato con un toque de color
he servido mermelada de cereza

si te fijas he puesto un almodón
en la silla mecedora de madera
con bordados de lana y algodón
que recuerdan la imagen de la abuela

con terrones de azúcar endulcé
el budín casero de naranja
que bonito que es tomar el té
reviviendo los días de la infancia.

Elizabet Basualdo

* Elizabet Maria Inés Basualdo es abogada egresada de la UBA. Escribe poesía desde los 9 años. participó en el certamen organizado por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Derecho de UBA, obteniendo el primer premio por el poema “argentina”. Posee 8 novelas inéditas de género romántico contemporáneo y de la regencia. Su poeta favorito es Ruben Darío.